

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK II. Poznań, dnia 10. listopada 1926. NR. 11

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych.

(1619 — 1657).

Część I: Działalność.

Przeniesienie dworu królewskiego i stolicy Rzeczypospolitej do Warszawy odjęło Krakowowi znaczenie najwybitniejszego w ówczesnej Polsce środowiska muzycznego. Na Wawelu pozostała jedynie kapela rorancka, nie posiadająca bynajmniej tego w dziejach muzyki polskiej znaczenia, jakie jej dotychczasowa historjografja muzyczna pragnęłaby przyznawać, powodując się zapewne jej tytułem „capella regia", a nie mniej wpływem uroku dziejowego, jaki pozostawił po sobie fakt założenia jej przez Zygmunta Starego w r. 1543. Wadliwe było założenie, na którem opierała się organizacja tej kapeli, dopuszczająca sprawy materjalne (gospodarcze) do przemożnego wpływu na sprawy artystyczne, doznające ustawicznych przeszkód ze strony czynności administracyjnych, nie dających się wykonać inaczej, jak przez samych członków kapeli, zmuszonych często do pozostawania poza Krakowem przez czas dłuższy. Omijanie przepisów zawartych w przywilejach i donacjach w ten sposób, że członkowie kapeli wbrew zakazowi przyjmowali niekiedy inne jeszcze obowiązki kościelne, zmniejszyło znacznie sprawność kapeli i jej produkcyj, jak o tem świadczą choćby listy królowej Anny Jagielonki. Jednem zaś z najbardziej trapiących kapelę niedomagań były ustawiczne spory pomiędzy jej członkami, zapełniające karty protokółów kapituły mniejszej. Działalność kapeli tej była zresztą dość szczupła i ograniczała się w zakresie tylko do śpiewania mszy roratnych.

Gdy zabrakło dworu królewskiego i jego kapeli, uświetniającej nabożeństwa katedralne i gdy stało się zupełnie jawnem stałe niedomaganie kapeli roranckiej, należało pomyśleć o stworzeniu nowej kapeli katedralnej, którąby stała na wysokości zadania a zarazem w myśl ówczesnej praktyki muzycznej była złożona z wokalistów i instrumentalistów, nie ograniczając się — jak to miało w myśl aktu fundacyjnego miejsce

w kapeli roranckiej — do wyłącznie wokalnego zespołu. Katedra nie mogła być pozbawiona „ornamentu muzycznego“, wymagającego środków świetniejszych, jeśli nie miała sprzeciwić się swej dobrej tradycji i sławie i w konsekwencji stanąć w równym rzędzie z tymi kościołami, które jej przedtem nie dorównywały. Kapela rorancka jako zespół wokalny nie była niczem niezwykłem w ówczesnym Krakowie. Chóry szkolne — a należy zwrócić uwagę na ich ówczesną liczebność i sprawność, wynikającą ze stanu nauczania muzyki w większych szkołach — nietylko dorównywały jej, ale wręcz ją przewyższały tem, że były chórami mieszanemi, gdy rorantyści mogli wykonywać tylko utwory „ad voces aequales“. Techniczna sprawność chórów szkolnych zależała tylko od energji, talentu i wiedzy kantorów, pomiędzy którymi przy końcu i na początku wieku znajdujemy n. p. Walentego Gawarę, zwanego Gutkiem, reprezentowanego w rękopisach wawelskich i innych dwoma kompozycjami (dotychczas wiedziano o istnieniu tylko jednej). Niewątpliwie chór marjackiej szkoły dorównywał kapeli roranckiej, kantorzy zaś szkoly katedralnej nie obawiali się porównywań z kapelą rorancką, nietylko zmieniającą ustawicznie swój skład, ale i posługującą się równie ciągle substytutami, co w chórach szkolnych było wykluczone. Nie brakowały coprawda i w kapeli zygmuntowskiej sił zasługujących na szczególną uwagę choćby z racji swej twórczości, ale były to siły przeszłości. Mamy na myśli X. Tomasza Szadka, który w Krakowie po przeniesieniu się kapeli nadwornej do Warszawy sam jeden prawdopodobnie reprezentował rdzennie polską twórczość, ale twórczość już na poły archaiczną, gdyż sięgającą w głąb drugiej połowy poprzedniego wieku. Inni bowiem, a między nimi zmarły w r. 1609 Mikołaj Gomółka, opuścili Kraków bądź dawniej, bądź też przed kilku latami. Nie było już w Krakowie zapewne ani Wojciecha Długoraja, ani Diomedesa Catona; Andrzej Staniczewski przebywał jako muzyk nadworny może w Warszawie. O innych zaś kompozytorach krakowskich narodowości polskiej z przed r. 1630 nic nam źródła nie mówią. Pozostał więc X. Tomasz Szadek, który jednak licząc przypuszczalnie przeszło 60 lat zmarł po r. 1611 jako „vicarius perpetuus“ katedry krakowskiej, mając ostatnie lata życia zakłócone niesłusznemi prawdopodobnie inwektywami wiecznie niespokojnych wikarjuszy roranckich i innych. Z Szadkiem schodzi do grobu ostatni przedstawiciel staroklasycznej szkoły krakowskiej, jeden z tych, którzy niewątpliwie kierowali swój wzrok w stronę „praenobilis artis italianae“, mimo iż wzory ich były jeszcze pochodzenia niederlandzko-francuskiego, a zachowały swój wpływ na muzykę polską dłużej, niżby można sądzić, opierając się tylko na fakcie pojawienia się w r. 1611 „offertorjów“ i „komunji“ Mikołaja Zieleńskiego albo na „Completorium“ Wojciecha Dębołęckiego (1618),[1]) albo wreszcie na kompozycjach Adama Jarzębskiego (1627). Jeszcze po roku 1600 księgarnie krakowskie posiadały na składzie wielką ilość dzieł Orlanda di Lasso, Uttendahla, Pevernage'a, Lechnera, Regnarda i t. p., choć już i tu Włosi osiągnęli przewagę. Szadek nie zajął wśród rorantystów stanowiska wybitnego; to bowiem ostatnie zależało od zgoła innych czynników. Ale po jego śmierci, która musiała nastąpić tuż po roku 1611, nie było już żadnego wybitnego muzyka w gronie

[1]) Por. pracę X. Dra Hieronima Feichta p. t. Wojciech Dębołęcki (Lwów 1926); odbitka z „Przeglądu Teologicznego“ t. VII (1926).

roranckim. Nie należał do nich ani Alcertus Belcimius Varcensis, który zrezygnował w r. 1618 z prepozytury udając się do Lwowa jako kanonik tamtejszej kapituły, ani Joannes Borimius, od r. 1619-1624 prepozyt rorancki (niestety nie kompozytor, jak sądziłem dawniej na podstawie mylnych zapisków X. Polkowskiego), ani wreszcie Marcin z Mielca, prepozyt od r. 1624 do r. 1628, w którym ustąpił, nie będąc wcale indentycznym z Marcinem Mielczewskim kompozytorem, a mając jako swego następcę roranckiego: X. Annibala Orgasa, Włocha.

Stało się to w tym czasie, gdy założenie kapeli katedralnej było od 10 lat faktem dokonanym, a zarazem faktem odsuwającym kapelę rorancką w cień, równocześnie zaś zachęcającym inne zasobne kościoły i klasztory krakowskie do zakładania podobnych kapel wokalno-istrumentalnych. Kapelę katedralną ufundowali według znanych tylko monografowi katedry, X. Łętowskiemu, źródeł: X. Adam Szypowski, sekretarz królewski i kanonik (zm. w r. 1626) i biskup Marcin Szyszkowski (zm. w r. 1630). Zaczęła kapela funkcjonować w r. 1619.

Już wyżej wskazaliśmy na fakt, iż w Krakowie nie było wówczas wybitnych muzyków narodowości polskiej. Pamięć zaś o starych świetnych czasach, gdy w kapeli nadwornej w Krakowie gościli więksi i mniejsi, ale nie mniej wybitni włoscy kompozytorowie, była u stóp Wawelu i w katedrze, trwałą, gdyż dość jeszcze świeżą. Nie dorównywał im żaden z muzyków polskich, jedynie może M. Zieleński, ale ten był na służbie arcybiskupa Wojciecha Baranowskiego w Gnieźnie, gdzie jako organista i kapelmistrz pobierał płacę wyższą, niżby mu mogła ofiarować oszczędna kapituła krakowska. Nie był duchownym, przeto rorantystą zostaćby nie mógł, dwór zaś królewski widocznie nie mógł go zaliczać do grona swych muzyków, choć tam właśnie Zieleński byłby na miejscu ze względu choćby na kierunek swej twórczości, podjęty następnie przez Mielczewskiego i innych. Być może zresztą, iż Zieleński już nie żył. Inni zaś twórcy, jak Dębołecki, Chyliński, Jarzębski, Mielczewski, Pękiel, rozpoczynali zapewne dopiero swą działalność. Woleli chyba trzymać się klamki dworskiej, jako członkowie kapeli w Warszawie. Był tam wprawdzie Wincenty Lilius, ale albo jego wiek nie najmłodszy, albo stan świecki nie dogadzały tym, którzy pragnęli obsadzić stanowisko kapelmistrza katedralnego. W braku sił polskich i w Polsce zajętych włoskich, należało się postarać o siłę włoską poza Polską. O innej zapewne nie myślano.

Nietylko w literaturze współczesnej polskiej czytamy zachwyty dla włoskiej muzyki. Popularność kompozytorów włoskich w Krakowie była już wielka. Znano zresztą zarówno religijną jak świecką muzykę wszechwładnej wówczas w kulturze muzycznej Italji. Już w r. 1602 można było u księgarza Kessera w Krakowie nabyć zarówno motety, psalmy, pieśni religijne, litanie „symphoniae sacrae“, msze włoskie, jak i madrygały, canzonetty, balletti, takich twórców włoskich, jak Palestrina, Giovanni Gabrieli, Massaini, Merullo, Rinaldi, Lappi, Agazzari, Turini, Vecchi, Marenzio, Grandi, itd.[2]).

[2]) Włoskie kompozycje były wówczas zawarte także w antologjach, które jakkolwiek fragmentarycznie dotychczas zachowały się na Wawelu, n. p.: w „Selectissimarum missarum flores“, M. Potthiera (Antwerpja 1599), „Harmoniae miscelae“ Lechnera (Norymberga 1583), „Cantiones sacrae“ F Lindnera

Kto wyjechał imieniem kapituły do Włoch, aby zjednać dla kapeli dyrygenta i kapelistów, nie wiemy. Dość, że Włochów przybyło kilku, a między nimi nie brakło i kompozytorów: Annibala Orgasa i Bernardina Terzago. Zespół kapeli składał się z Polaków i Włochów. Że w kapeli roranckiej brakowało nawet sił wykonawczych, dowodzi także fakt, iż Włosi przedostali się do niej, choć Polacy posiadali wszelkie warunki, aby nie dopuścić do tego. Włochom przyszło opanowanie, jakkolwiek chwilowe, kapeli roranckiej tem łatwiej, że sami byli kapłanami. Rządy zaś w kapeli katedralnej zatrzymali przez niespełna 40 lat, bo od r. 1619 do 1657, w których kapelmistrzami jej byli: Annibale Orgas (1619—1629) i Francesko Gigli-Lilius (1630—1657). Pracę niniejszą poświęcam działalności Orgasa, Terzaga i Liliusa, którzy niewątpliwie pogłębili fundamenty wyłącznych wpływów włoskich w Krakowie, jakkolwiek umieli przystosować się do tradycji i potrzeb lokalnych.

Stefanja Łobaczewska (Lwów).

Problemat atonalności i Arnold Schönberg.

I.

Twórczośc XX-go w., tak rozbieżna w swoich celach, tak chaotyczna na pierwszy rzut oka, że niejednokrotnie już dostała jej się etykieta sztuki „epigonow“ XIX-go w.“, wykazuje jednak w syntetycznem ujęciu całości pewne rysy zasadnicze, wspólne nawet najbardziej roz-

(Norymberga 1588), „Corollarium cantionum sacrarum“ F. Lindnera (Norymberga 1590), itp. Niektóre z tych publikacji posiadała w I połowie XVII wieku także kapela Cystersów w Mogile; według jej inwentarzy znajdowały się tam również wydawnictwa N. Steina z r. 1608 i 1621 z kompozycjami Zucchiniego, Lapiego, Finettiego i Belliego, następnie Wincentego Pellegriniego „Concerti“ (1627), A. Pacellego „Psalmi et Magnificat“ (1608), tegoż „Motetti et psalmi“ (1597), A. Agazzariego „Psalmi“ (1609). Że dzieła Lapiego były u nas popularne, dowodzą nietylko słowa Starowolskiego, ale i zachowane w muzeum Czartoryskich „partycje“ organowe, oprawione razem z „Communiones“ i „Offertoria“ Zieleńskiego: msze Lappiego (1608), msze i litanie Cl. Merula (1609), motety P. A. Bianchiego (1609), psalmy G. Jakobbiego (1609). Powyżej wymienione antologje były w całej Polsce bardzo rozpowszechnione. Księgarz krakowski Gessner dostarczył wydawnictw Lechnera i Lindnera, które posiada jeszcze bibljoteka klasztoru mogilskiego. Kapela klasztoru tynieckiego posiadała w I połowie XVII wieku m. i. msze Palestriny i hymny (1589 i 1590), msze Pacciota (1591) i Lambardiego (1601). Że i poza miastami większemi kwitnął śpiew chóralny na 4—8 głosów, dowodziłaby notatka wizytatora biskupieko w r. 1607; w bibljotece kapituły nowosandeckiej znalazł: Partesy w czarnej oprawie sex vocum, drugie w czerwonej oprawie quinque vocum, trzecie małe quatuor vocum w białej oprawie, najdzie w nich 4, 5 i 6 vocum, naydzie i 8 vocum. Te troje partesy są drukowane, te dać do kościoła. I innych więcej partesów nie wadzi chować“ (por. księgę wizyt. Nr. 25 w archiwum wawelskiem). Były to najniewątpliwiej antologje muzyczne. Ten kult muzyki wielogłosowej także w mniejszych miastach nie zdziwi nikogo, jeśli dowie się, że nawet kościół w Bobowie posiadał w r. 1618 „cantiones introitorum, metetorum, exclamationum“, zapisane przez wizytatora biskupiego (księga wizyt. Nr. 39, tamże) Do rozpowszechniania muzyki włoskiej w polskich miastach przyczyniali się oczywiście w niemałym stopniu ich włoscy mieszkańcy. W bibljotece Pinoccich w Krakowie można było w I połowie XVII wieku znaleść liczne włoskie publikacje muzyczne (por. rkps, 3021 archiwum miejskiego w Krakowie). Szereg muzyków miejskich krakowskich pochodzenia włoskiego z tego czasu podaje praca Tomkowicza w „Roczniku krakowskim“ (t. IX).

bieżnym jej przejawom. Zważywszy, że wszechpotężny około r. 1900 wpływ Wagnera, zarówno jak i reakcyjna, antiwagnerowska w swem założeniu muzyka Debussy'ego należą już dziś właściwie do przeszłości, i wyeliminowawszy wszystko inne, co nieistotne, znajdziemy dwa nazwiska, dwa punkty ciężkości, do których grawituje cała twórczość muzyczna dzisiejszej generacji. Strawiński i Schönberg. Obaj obdarzeni potężną indywidualnością twórczą, jakkolwiek zasadniczo odmiennie rasowo zabarwioną, po długich eksperymentach, które dały Europie szereg najbardziej „nowych" w swej epoce i charakterystycznych, a w swych poczynaniach djametralnie się różniących dzieł, spotykają się dziś obaj w wspólnem dążeniu do dawnych klasycznych form i stylu polifonicznego, również „klasycznego" w zakresie muzyki absolutnej.

Ale podczas gdy przynajmniej niektóre dzieła Strawińskiego znane są w Polsce, szerszy ogół interesujący się muzyką bardzo mało wie o Schönbergu, za mało w każdym razie, bez względu na orjentację naszej współczesnej generacji twórczej, — w stosunku do olbrzymiej roli, jaką odgrywa dziś na Zachodzie. Do niedawna jeszcze ograniczała się ona do wpływów w krajach germańskich. Dziś jest Arnold Schönberg w świecie muzycznym Anglji, Francji, Ameryki uznany nietylko za koryfeusza współczesnej muzyki niemieckiej, ale też za jednego z najpotężniejszych i najbardziej typowych przedstawicieli nowych kierunków wogóle. Ten zwycięski pochód odbył się jednak wśród niesłychanie ciężkich warunków, wśród śmiertelnych walk z obozem konserwatywnym. I dziś jeszcze to uprzywilejowane stanowisko Schönberga ogranicza się prawie wyłącznie do kół fachowych. Nawet w ojczyźnie swej dalekim jest od popularności, a w salach koncertowych Berlina, czy zwłaszcza tak bardzo konserwatywnego Wiednia nietrudno znaleść słuchaczy, którzy mimo swej niezaprzeczenie wysokiej kultury muzycznej i pewnego osłuchania z muzyką współczesną, często go jeszcze nie rozumieją, jedni, przyjmując te nowe współbrzmienia wprost wzruszeniem ramion, inni, raczej przeczuwając wielkość tej muzyki, niż ją rzeczywiście rozumiejąc.

Pomijając ogromną powagę Schönberga jako artysty, dozwalającą tylko nielicznym zbliżyć się do niego, jest on znakomitym technikiem, znającym nawskroś swe rzemiosło i jako taki, chętnie eksperymentuje, czy to w zakresie roboty motywicznej (n. p. konstruując tematy o budowie niesymetrycznej), czy to w zakresie tak ulubionej przez niego polifonji, czy wreszcie na polu rytmiki; ale wykształcony słuchacz i tutaj da sobie radę z pomocą analizy. Po wyeliminowaniu jednak tych wszystkich trudności pozostanie w muzyce Schönberga coś, co nie jest jakąś resztą, ale tonem jej zasadniczym, a co jest nam obce, co potrzebuje zupełnie innego n a s t a w i e n i a ze strony słuchacza, co każe mu myśleć zupełnie nowemi kategorjami muzycznemi, niż te, na których opierał swój kontakt z całą dotychczasową twórczością muzyczną. Mam tu na myśli a t o n a l n o ś ć, pod znakiem której stoi cała muzyka Schönberga począwszy od op. 11. (C. d. n.).

Ignacy Jan Paderewski

Studjum

napisał Percy Grainger

Wybitny krytyk amerykański p. Percy Grainger umieścił w amerykańskim miesięczniku literacko-artystycznym pt. „American Legion" studjum o Paderewskim, które odźwierciadla doskonale opinję świata muzycznego amerykańskiego o Paderewskim a posiada przytem specjalny charakter ujmowania przedmiotu:

Ignacy Jan P a d e r e w s k i wyniósł się ponad wszystkich artystów współczesnych w tym stopniu i dla tych samych powodów jak Wagner ponad sobie współczesnych kompozytorów. Obydwai

ci Genjusze są wszechświatowymi ludźmi a jako wyraziciele najróżnorodniejszych przeżyć, ludzkich wzruszeń i usiłowań potrafili je ująć w najbardziej artystycznie urozmaiconą formę.

Przekleństwem prawdziwem naszego wieku jest tak zwana specjalizacja; kierunek ten obniża ludzi słabych do poziomu jeszcze słabszych i dlatego jestto kierunek do jakiego istotnie wielki człowiek nagiąć się nigdy nie pozwoli. Kiedy w r. 1906 spotkałem Griega wielkiego artystę norwegskiego usłyszałem pewnego kolegę mówiącego w jego obecności „z tem wszystkiem Sztuka to jest właściwie technika" i zabawiła mnie Griega odpowiedź „Nie, Sztuka to nie jest technika" Grieg miał niewątpliwie na myśli to, że technika jest tylko cząstką artystycznej expresji (wypowiedzenie się), i że artystyczna expresja sama jest podporządkowaną impulsowi uczuciowemu, który jest podstawą wszystkich prawdziwych dzieł sztuki. Artysta nie może być większym artystą niż jest człowiekiem.

Sztuka musi jak już wspominałem wyrażać różnorodne przeżycia, wspomnienia, wszechświatową tęsknotę; żaden przeto artysta nie może być naprawdę wielkim jeżeli będzie się odwracał plecami od całego mirjada interesów, obowiązków i ponęt życiowych kosztem poświęcenia się całkowicie intensywnemu opanowaniu jakieś jednej gałęzi — techniki. Oto i dlaczego specjaliści mimo wszelkich wysiłków pozostają małowartościowymi, podczas gdy wszechstronnie przedsiębiorcze natury, ludzie, którzy przykładają ręce do całej rozległej gamy życia, do różnych a nawet zupełnie odmiennych zajęć stają się niekiedy wybitnymi genjuszami jak Wagner i Paderewski.

Tak jak Wagner był socjologiem, rewolucjonistą, wilczą głową, panflecistą, patryjotą, poetą i dramaturgiem, dyrektorem sceny, kapelmistrzem i kompozytorem, tak Paderewski jest pedagogiem, wirtuozem, kompozytorem, business-man'em, patryjotą, prezydentem ministrów i filantropem. Święty i bohater tkwi w Paderewskim obok artysty, człowieka estrady. Nie potrzebuję tu rozpisywać się o Jego trwałem jak wieczność przywiązaniu do sprawy narodowej, o Jego pełnej zaparcia się siebie hojności w stosunku do cierpiącej ludzkości, o Jego działalności jako Polskiego Premiera, to są rzeczy, które cały świat zna, ale chociaż byśmy nawet nic nie wiedzieli o tej historycznej karcie Jego życia, moglibyśmy sami odgadnąć nieskończoną różnorodność Jego natury tak jest ona wyrazistą w Jego sztuce.

Tylko gorący patryjota, typ bojownika nadać może Polonezom Chopina wzniosłą rycerską sławę jaką one zyskują w wykonaniu rąk Jego.

Tylko ktoś kto pił z czary własnych i narodowych cierpień może nam dać pojęcie o pełni tragizmu Marsza żałobnego Chopina. Tylko głęboki znawca ludzi może interpretować tak jak tylko Paderewski to potrafi całą pełnię (rozległość) romansu, czułostkowość (uczuciowość) tęsknotę i wdzięk znajdujący się w romantycznej szkole kompozytorów takich jak Schuman, Liszt, Chopin, Stojowski i inni.

Nikt też nie zdoła rozwinąć jak to Paderewski czyni istotne wielkości, rozległej proporcji, szybkich stopniowań największych kompozycji Bacha i Beethovena, jeśli sam nie będzie wielkim kompozytorem. Mniejszej miary kompozytor niż Paderewski (ten Paderewski który w dodatku do czarujących i przez szeroki ogół ulubionych utworów skomponował operę Manru, oraz kilka większych symfonicznych dzieł i wiele najefektowniejszych natchnionych utworów na fortepian i orkiestrę jakie napisano w naszych czasach) nie byłby w możności odtworzyć jako wykonawca największych po wsze czasy istniejących utworów.

I tu dochodzimy do prawdziwego wytłómaczenia Jego nieskazitelnej postaci muzycznej. Paderewski jest kompozytorem, który jest jednocześnie wykonawcą, wykonawcą, który jest jednocześnie kompozytorem znającym tak wewnętrzną jak i zewnętrzną stronę muzyki.

Warto na tym miejscu wspomnieć, że wszyscy ponad miarę wielcy wykonawcy wirtuozi, których postawić moglibyśmy obok Paderewskiego, byli jak On, kompozytorami wykonawcami, tacy jak Rubinsztein, Joachim i Paganini. Paderewskiego wielkość jest wielkością Mistrza interpretatora, który nietylko jest wielkim muzykiem i wielkim Mężem, ale ponadto jest wyrazem artystycznym heroicznego okresu w życiu swego narodu, przez sztukę swą wyraża w sposób indywidualny walkę w Polsce światła z ciemnościami. Tym sposobem Paderewskiego sztuka jest krystalizacją jednej epoki,

dramatu rasy silnie ugruntowanego w czasie i przestrzeni i z tego powodu nie może On nigdy być zastąpionym w przyszłości. Gdyby przestał grać, Jego miejsce pozostałoby wiecznie puste — inny artysta nie zastąpi Go nigdy.

On jest i pozostanie zawsze **j e d y n y m** wyrazem wszechstronności, zespoleniem rozległych przeciwieństw, czarodziejskie połączenie polskości i kosmopolitycznej kultury, wszechświatowym artystą i wszechświatową postacią.

Przekład z angielskiego *J. R.*

Jan Kasprowicz i Muzyka.

Jan Kasprowicz Syn Ziemi, tej cudnej nad Gopłem o miedzę od Kruszwicy; syn rodziny zagonowej, za młodu pasał krowę, jak to sam wspomina: Gdym z krową na spacer chadzał..." Na pastwisku, na polanie nasłuchał się tej swojskiej nuty. Kujawy mają znamienną pieśń ludową, gdzie słońce przez deszcz przeziera, ot tak sobie śmiech przez łzy.

Dziwne te minorowe nastroje w melodyce, a skoczne w rytmie. (Vide poniżej 7 motywów z pośród plejady śpiewanych przez Jana Kasprowicza).

Otóż Kasprowicz tknięty iskrą Bożą, łatwo wchłaniał w siebie słyszane pieśni, i te mu utkwiły w „umyśle" na całe życie.

Do pieśni o „Burmistrzance" stworzył potężny poemat pod tytułem „Oj tonęła burmistrzanka".

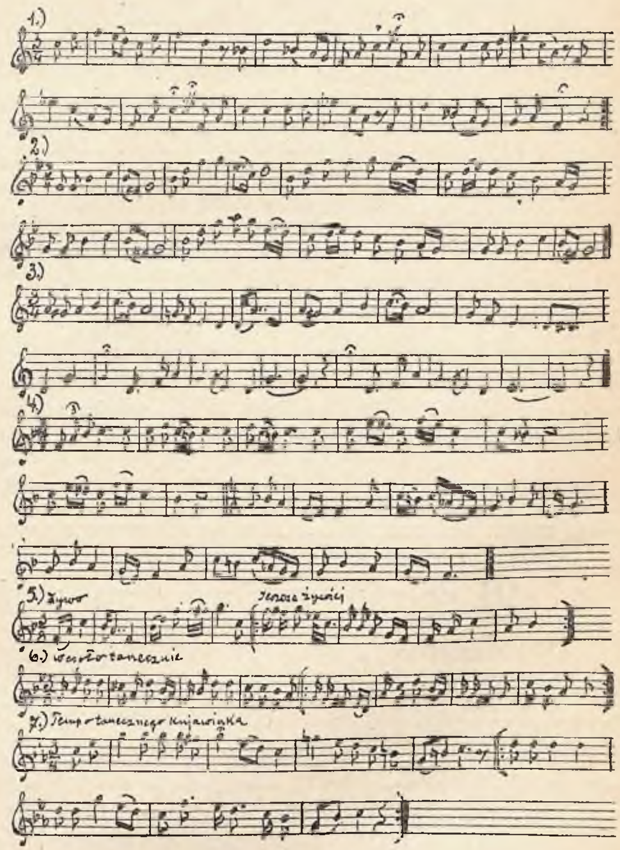
Za czasów akademickich tworzył pieśni okolicznościowe, między innemi ilustrował biedę niezamożnego akademika. W chwilach podniecenia śpiewał rodzime pieśni nadgoplańskie. Były tam typowe Kujawiaki taneczne, pieśni okolicznościowe, jak weselne i inne. Śpiewał ich niezliczoną ilość przy każdej sposobności. Siedem najciekawszych zanotowałem przy pomocy fonografu i poniżej dla pamięci podaję.

Na ogół odnosił się Kasprowicz z pełnią serca do pieśni ludowej. Ostatniemi dużo tworzył na góralskie melodje, znane do słów:

Janicku Janicku każeś mi sie podział
Oj cyś sie mi na wieki trawnickiem przyodział

albo na temat pieśni: Ejze baca, baca nas
Piknych chłopów na z boj mas

albo też: Stary baca gwarzył
Chleb się ludziom darzył... i t. p.



W latach 1895—1905 często przebywał w towarzystwie Jana Galla i Damazego Kotowskiego (malarza). Ten ostatni pięknie śpiewał pieśni ludowe z zachodniej Małopolski a także z Podhala.

Dla śpiewu był Kasprowicz zawsze gotów spędzić kilka godzin w towarzystwie młodzieży śpiewającej chóralnie.

Lubił Kasprowicz muzykę na ogół, ale ponad wszystko pieśń ludową, i w tym kierunku działał na otoczenie. A że w swobodnych Tatrach spotykał największą rozmaitość, dlatego tak lgnął do Zakopanego, a raczej do Poronina i swej Harendy.

Do rzędu jego czołowych usiłowań w muzyce należy zaliczyć, nasze ludowe śpiewy kościelne. Może żadna muzyka nie wsączyła się tak głęboko w jego serce jak potężna pieśń „Święty Boże“. Szereg hymnów Kasprowicza zawdzięcza swe powstanie, zamiłowaniu jego do ludowych pieśni kościelnych.

Michał Kobiałka.

Motywy śpiewane przez Jana Kasprowicza.

Z pośród plejady, najciekawsze zanotowane przy pomocy fonografu przez Michała Toepfera.

1. Oj tonęła burmistrzanką tonęła tonęła,
   [: Nadybała swego Ojca stanęła stanęła :]
   Ratuj ze mnie ojcze drogi ratuj mnie, ratuj mnie
   [: Niechże ja tu w tym staweczku nie tonę nie tonę :]
2. Pędzi konik z miasta, cugle przydeptuje
   [: Juścić moja miła juścic moja mała rączki załamuje :]
3. Za stoliczkiem siadła drobne rybki jadła
   A jej twarzyczka, jak koszulka zbladła
   Oj! da dana Oj da dana Oj da dana Oj da dana
4. Oj zachorował, oj owczaryszek, owczaryszek
   Owiec nie wygnał oj da.
   Owczarka mu jeść nie dała
   Że z niom nie igrał.
5. W polu sosna a tu topola
   Pobierzwa się Jasineczku bedzie nam dola
   Bedzie nam dola bo jej nam potrzeba
   Bedziemy się dorabiali kawałka chleba.
6. Ej ty Jaśku nie patrz na to
   Że ja jestem piegowato
   Ino zimą pod pierzyną
   Wszyćkie piegi wnetki zginą
7. Oj u Boga ja sieroteczka nie mam korali korali
   [: Moja matka wyrobnica nie sieje roli da roli :)
   Oj u Boga ja sieroteczka nie mam pierzyny pierzyny
   [: Oj już ja się nie ożenie Boże jedyny jedyny :]

W sprawie zbiorowego wydania kolęd polskich.

Dotychczasowe wydania polskich kolęd i pastorałek są, jak wiadomo, dalekie od całokształtu. Nie zawierają ani połowy tego wielkiego materjału melodyj, jaki w dawniejszych czasach znajdował się w obiegu. Inne narody zdołały już dawno zebrać i wydać wszystkie swe kolędy i pastorałki, jakie pozostały z przeszłości w drukach lub rękopisach. U nas zupełnie przeciwnie. Należy zatem wyrównać jak najszybciej tę gorszącą poniekąd zaległość wobec ojczystej sztuki ludowej, tem bardziej, że melodje kolęd i pastorałek są ogromnie cennym materjałem dla badań nad narodowemi własnościami naszej dawniejszej i nowszej pieśni i wogóle muzyki ludowej.

Od czasu do czasu spotyka się staropolskie kantyczki rękopiśmienne. Odkrywa się przy tej sposobnoćci istne skarby szczeropolskiej melodji. Spoczywają one często w prywatnych rękach, w klasztorach, na probostwach, w organistówkach, w dworach, nawet w chatach

wieśniaczych. Wiemy dobrze, ile strat ponieśliśmy przez brak pietyzmu i zabezpieczenia tak drogich zabytków. Często poniewierają się i giną wreszcie.

Podejmując inicjatywę wydania zbiorowego polskich kolęd i pastorałek, zwracam się do wszystkich ludzi dobrej woli i miłujących naszą przeszłość muzyczną i naszą pieśń ludową, aby zechcieli pomódz w tej żmudnej pracy i zawiadomili o istnieniu starych rękopiśmiennych kantyczków lub druków polskich (z przed r. 1800) z melodjami kolęd i pastorałek, celem sporządzenia odpisów. Wszelkie koszty będą zwrócone z wdzięcznością.

Korespondencję w tej sprawie należy skierowywać pod adresem: Zakład muzykologiczny Uniwersytetu Jana Kazimierza, Lwów, ul. Mickiewicza 5 parter.

Prof. Dr. Adolf Chybiński.

Muzyka polska w Szwajcarji.

Z okazji międzynarodowego zjazdu młodzieży chrześcijańskiej, odbył się dn. 17 września w Genewie koncert polski (w sali muzeum im. Ratz'a) w którym brały udział panie: Laura Pytlińska (córka poetki M. Konopnickiej) i p. Lydja Barblan-Opieńska. — P. Pytlińska deklamowała poezje polskie, pani Barblan-Opieńska odśpiewała szereg polskich piosenek ludowych; oprócz tego zespół Motet et Madrigal wykonał kilka dawnych polskich utworów wielogłosowych i kolendy (w układzie Niewiadomskiego).

* * *

W końcu września odbył się w Lausanne w sali: Maison de peuple koncert p. Lydji Barblan-Opieńskiej. W programie oprócz pieśni trubadurów i starofrancuskich ballad znajdowały się pieśni Paderewskiego, Lydji Barblan-Opieńskiej, H. Opieńskiego oraz polskie pieśni ludowe. O tej polskiej części programu pisał krytyk: „Gazette de Lausanne“: „treści ludowe polskie, których same tytuły już wywołują nastrój, czerpią swe natchnienie z tego samego źródła realistycznego natchnienia, upoetyzowanego świeżością uczucia co pieśni trubadurów. I tą samą szczerą nutę, wprost z serca wysnutą, odnaleść można w melodjach tak boleśnie melancholijnych wielkiego Paderewskiego (pieśni do słów Mickiewicza) jak we wzruszających, małych dramacikach H. Opieńskiego, w których tai się gorąca namiętność (pieśni do słów Asnyka i Tetmajera).

* * *

Dnia 14 listopada w dzień odsłonięcia pomnika Chopina w Warszawie, odbył się w Genewie w sali Konserwatorjum uroczysty wieczór poświęcony twórczości naszego genjalnego twórcy. Wieczór rozpoczęło przemówienie Henryka Opieńskiego, który podkreślił polskość Chopina oraz łączność jego sztuki z muzyką polską XVIII-go wieku — poczem program wyłącznie z dzieł Chopina złożony wykonała panna Helena Morstinówna. Pianistka dotychczas w Genewie nie znana zdobyła sobie wielkie powodzenie; prasa nie szczędziła jej też gorących pochwał.

Tego samego dnia odbył się koncert szopenowski w Zurychu z udziałem świetnego polskiego pianisty Czesława Marka poprzedzony słowem wstępnem doc. Uniw. Zurychskiego Dr. Gysi.

Sprawozdanie z nut i książek.

X. Hieronim Feicht: Wojciech Dębołęcki, kompozytor religijny z pierwszej połowy XVII wieku. Odbitka z „Przeglądu Teologicznego" (r. 1926). We Lwowie 1926, 8⁰, 56 stron.

Praca powyższa jest z kilku względów godna szczególnej uwagi i dokładnego poznania. Raz dlatego, że zajmuje się twórczością muzyczną nieznanego i niezbadanego dotychczas kompozytora polskiego z I połowy XVII wieku, którego nazwisko, jako pisarza, było dotychczas związane tylko z dziejami polskiej historji i literatury. Następnie z tego powodu, że Dębołęcki (Wielkopolanin) jest prawdopodobnie najstarszym kompozytorem polskim, wprowadzającym do muzyki polskiej basso generale (cifrato), i to około r. 1620 wzgl. po r. 1611, w którym Wielkopolanin zapewne, Mikołaj Zieleński, wydaje (również w Wenecji) swe „Offertoria" i „Communiones", zaopatrzone w części basem organowym, lecz nie cyfrowanym. Wreszcie praca Wielkopolanina, X. Dra Feichta, jest także z tego powodu ważna, że po raz pierwszy wogóle zajmuje się kwestjami formy cyklicznej, zwanej w muzyce „completorium" lub „completa", dotychczas nie opracowanej w muzykologji, a należącej w XVII i jeszcze w XVIII wieku do form często przez kompozytorów opracowywanych, także w muzyce polskiej reprezentowanych przez największe talenty z Gorczyckim na czele. Z pracy X. Dra Feichta wynika, że stylistycznie należy Dębołęckiego umieścić między Mikołajem Zieleńskim z jednej, a Adamem Jarzębskim, Franciszkiem Liliusem i Marcinem Mielczewskim jako najbliższymi z drugiej strony. Odpowiada to zresztą i chronologji. Metoda ściśle naukowa tej pracy jak i wzorowa dokładność i widoczna na każdym kroku dążność (i jej urzeczywistnienie) do wyczerpującego przedstawienia wszelkich zagadnień nie pozostawiają nic do życzenia, tem bardziej, że główne dzieło Dębołęckiego („Completorium") zachowało się niestety jako torso (unikat w bibljotece Liceo Musicale w Bolonji), że następnie ilość kompletorjów nowowydanych, a z czasów Dębołęckiego pochodzących, jest znikoma, a więc ograniczająca ilość materjału porównawczego. Na szczególne uznanie zasługuje unikanie wszelkiej frazeologji i literacczyzny, która tu i ówdzie usiłuje podszywać się pod miano naukowej muzykologji. O niej to pisze K. Meyer w sprawozdaniu z kongresu muzykologicznego w Lipsku (1926, str. 116): „Die poetische Ausdeutung der Musik, eine Methode, die man nur noch sehr bedingt zum wissenschaftlichen Gebiet rechnen kann, die aber heute als Hermeneutik eine der verbreitesten Formen der Musikschriftstellerei ist". Praca X. Dra Feichta nie należy do „Schriftstellerei". Niema w niej niepotrzebnego zdania, niema nawet niepotrzebnych słów. Autor nie ryzykuje wniosków, o co wobec niekompletności i małej ilości dzieł Dębołęckiego i znikomego materjału porównawczego byłoby nietrudno. Ale na podstawie wyczerpującej, lecz nie nieproduktywnej analizy dochodzi do przekonania, że styl Dębołęckiego — sądząc według jego 2 dzieł, t. j. „Benedictio mensae" (1616) i „Completorium" (1618) — zdradza wpływy różnych ówczesnych szkół oraz zawiera zarówno cechy stylu współczesnego, jak i cechy starsze. Analiza wykazuje też zalety i słabe strony dzieł Dębołęckiego, oraz — co jest rzeczą ważną — stosunek kompozytora do chorału. „Completorium" zdradza twórcę, władającego znaczną wprawą techniczną.

Oceniając wysoką naukową wartość pracy o Dębołęckim, oczekujemy ukazania się zapowiedzianej bardzo obszernej pracy X. Dra Feichta o Bartłomieju Pękielu, jako kompozytorze kościelnym i świeckim (instrumentalnym). Powoli wypełniają się luki w badaniach nad muzyką polską XVII wieku. Tylko dzięki tak pojętym metodom pracy naukowej będziemy mogli niebawem otrzymać a u t e n t y c z n y obraz dziejów naszej muzyki. Nie może to jednak nastąpić zbyt szybko, mimo że tempo badań muzykologicznych w Polsce, mimo nieopisanych nieraz trudności, zaczyna się znacznie ożywiać. *A. Chybiński.*

Ks. dr. A. Chlondowski, 15 mało znanych kolęd na chór mieszany nakł. salezjańskiej szkoły organ. w Przemyślu.

Wszystkie utwory zawarte w niniejszym zbiorze zdradzają dobrego znawcę chóru i muzyka o szlachetnych aspiracjach artystycznych. Na szczególne wyróżnienie zasługuje doskonałe prowadzenie poszczególnych głosów przy prostej fakturze homofonicznej; zapewnia to dobre brzmienie zespołu i przyczynia się zarazem do tego, że opracowania kolęd są bardzo przystępne i łatwe. Kolędy te zasługują na jaknajszersze rozpowszechnienie.

K.

Zdzisław Jachimecki: *Fryderyk Chopin.* Rys życia i twórczości, Kraków 1927. Drukarnia Narodowa.

Każda Nowa praca o sztuce twórczości Chopina, zwłaszcza jeżeli wychodzi z pod pióra autora fachowego posiadającego już pewne tradycje autorytetu musi napełniać serce nasze radością. Potrzebujemy coraz to nowych książek o Chopinie. Sztuka Chopina jest to problem międzynarodowego i narodowego znaczenia jeszcze nie dostatecznie doceniony. Wydaje sić to, wobec czci i zachwytów jakie od stu blizko lat wywołują jego kompozycje, paradoksem — a jednak tak jest w istocie. Twórczość Chopina wymaga jeszcze niejednej naukowo udokumentowanej polskiej analizy obok tych, które nam ostatnie kilkanaście lat z zagranicy przyniosły. Celem książki Z. Jachimeckiego, jak wyznaje sam autor w przedmowie jest: „możność spełnienia... *wstępnych, przygotowawczych* usług do *zrozumienia* Jego twórczości." — W tem zdaniu kryje się pewne nieporozumienie; taki zamiar o jakim pisze autor byłby wtedy zupełnie celowym, gdyby książka

Z. Jachimeckiego była *pierwszą* u nas w tym zakresie; tymczasem jest ona nadzwyczaj chwalebnym, pożytecznem ale: dalszym ciągiem. Dalszym ciągiem przynoszącym nowe, nieznane szczegóły tyczące pierwszych zwłaszcza utworów Chopina, dającym interesujące poglądy swoje i obce ale nie dającym tego czego nam właśnie dzisiajby potrzeba: pracy *wyczerpującej* tak analitycznej jak syntetycznej pogląd na „dzieło" Chopina w stosunku do przeszłości polskiej kultury oraz do wpływów jakie jego sztuka wywarła na międzynarodową twórczość XIX-go wieku.

Streściwszy w barwny sposób życiorys Chopina rozwinął autor program swej książki w tej mniejwięcej formie jaką miała moja książeczka o „kompozycjach Chopina" wydana w „Bibljotece dla wszystkich" (Arct Warszawa) w 1912 roku. — Jachimecki uczynił to oczywiście szerzej mogąc przytem powoływać się na cenne analizy dzieł Chopina, które zjawiły się w ostatnich kilku latach (Leichtentritt i inni). Rozległe wiadomości historyczne, znajomości — zwłaszcza obcej — literatury szopenowskiej oraz język gładki, jasny, pozwoliły autorowi dać obraz stylu Chopina (nie zbyt może głęboko i wszechstronnie ujęty ale dla celów jakie sobie zakreślił dostatecznie umotywowany. —

Bezsporną zasługą Z. Jachimeckiego jest wyszukanie pierwszego wydanego Poloneza Chopina (uważanego za zaginiony) oraz wzkazanie na kilka zapomnianych lub niedocenianych dawniejszych prac o dziełach Chopina jak np. w książce F. Laurencina'a (Die Harmonie der Neuzeit). —

W rozdziałach traktujących o poszczególnych rodzajach utworów Chopina umiał znaleść autor pewien miły ton literacki, który może zjednać łatwo każdego czytelnika; czytelnik niefachowy przeszedłszy do porządku dziennego nad zwrotami technicznymi, których oczywiście nie zrozumie, będzie jednak miał na ogół wrażenie, że się czegoś fachowego dowiedział. Rozpatrując niektóre poglądy Z. Jachimeckiego można czasem mieć ochotę na dyskusję.

Zamało — zdaniem mojem — podkreśla on (w rozdziale o polonezie) ścisły związek jaki musiał, urabiający się w młodziutkim Chopinie zmysł twórczo-muzyczny łączyć z utworami Elsnera i Kurpińskiego. Zwłaszcza za mało uwydatnione jest znaczenie Kurpińskiego, którego „Krakowiaków i Górali" (wystawionych w Warszawie w r. 1816) znał Chopin znakomicie, na tematy tej „komedjoopery" fantazjował w salonach i w ogóle w tej właśnie muzycznej atmosferze jaka cechuje ten „klasyczny" utwór Kurpińskiego wzrastał. Tylko oczywiście Chopin utwory w tej samej tworzone atmosferze, na tej samej urodzone niwie, podniósł przez swój gieniusz na niebotyczne niziny. Mówiąc o stosunku Chopina do muzyki ludowej, cytuje Jachimecki znane jego zdanie tyczące Kolberga: „dobre chęci za wąskie plecy"; nie trzeba zapominać, a tego Jachimecki dostatecznie nie podkreśla, że ta ujemna opinja Chopina o młodym koledze z ławy szkolnej nie łączyła bynajmninj prac folklorystycznych lecz zbioru *harmonizowanych* przez Kolberga, pieśni ludowych, które mu do Paryża przysłano. Rozdział, którybym pragnął widzieć szerzej i bardziej podstawo traktowanym to rozdział: o Sonatach. — Wielka szkoda że cytując przeróżnych obcych autorów nie chciał Z. Jachimecki poinformować swoich czytelników o tem co w zakresie analizy tych sonat pisałem we spomnianej już książce (ustęp wcielony następnie do drugiego wydania mego Chopina w wydaniu „Książnicy") oraz w szkicu Historji muz. polskiej (po francusku). — Tych właśnie objaśnień formalnych na które tam zwróciłem uwagę brak w książce Jachimeckiego. Nie podnoszę tej kwestji oczywiście z tytułu osobistych pretensji tylko z punktu widzenia czytelnika polskiego, który w podobnego typu książce jak właśnie praca Jachimeckiego powinien znaleśc przedewszystkiem to co się *w Polsce* o utworach Chopina z punktu widzenia fachowego dotychczas pisało. Reasumując wrażenie jakie ta nowa książka Jachimeckiego sprawia możemy być bardzo radzi że nasza szopenowska literatura zyskała nowe ogniwo w łańcuchu prac o przebogatem dziele gienjalnego twórcy ale równocześnie uważamy tę książkę za „wstępną i przygotowawczą" dla dokonania czy przez jej autora czy przez kogo innego bardziej pogłębionej, ściśle naukowej pracy. Z. Jachimecki decydował swoją książkę J. I. Paderewskiemu „którego — jak pięknie pisze — mistrzowska gra zmienia marzenie o muzyce Chopina w rzeczywistości dźwięku". Szkoda jednak wielka, że zapomniał w spisie prac traktujących o Chopinie, o wydanej swego czasu w ostatniej odbitce mowie Paderewskiego wygłoszonej na obchodzie szopenowskim we Lwowie w 1910 roku. A jeszcze bardziej szkoda, że pisząc o po Moniuszkowskiem „pokoleniu kompozytorów polskich, niemających w sobie danych do dalszego rozwijania elementów sztuki Chopina" zapomniał, że właśnie Paderewski był w tym pokoleniu *wyjątkiem*. Mimo te wszystkie braki, przeoczenia, niedociągnięcia wdzięczni jesteśmy bardzo płodnemu muzycznemu pisarzowi, że tę książkę o Chopinie napisał. Piękne słowa Z. Jachimeckiego z ostatniego rozdziału jego książki iż „Chopin jest jednym z muzycznych wychowawców ludzkości" powinny z czasem znaleść wszechświatowe uznanie.

Henryk Opieński

Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego. Opracował Stanisław Percświet-Sołtan Warszawa 1926 Wydawnictwo Związku narodowego polskiej młodzieży akademickiej.

Cóż za szcześliwą myśl miała żandarmerja rosyjska aby przechować w swoich aktach zabranych przy okazji jakieś rewizji listy Chopina Dzięki temu przypadkowi mógł p. Stanisław Percświet-Sołtan w sto lat blisko po ich napisaniu, odnaleść owe listy nietknięte w archiwum akt dawnych szczęśliwie na mocy traktatu ryskiego nam powróconych. Listy w liczbie trzynastu pisane są w wieku młodzieńczym Chopina 1824—1827-ym rokiem; Jan Białobłocki do którego owe listy są pisane starszy o pięć lat od Chopina, nie był oczy-

wiście kolegą szkolnym Fryderyka tylko przyjaźnił się z nim mieszkając na pensji u jego rodziców.

Listy te to ogromnie miły przyczynek do charakterystyki Chopina — młodzieńca, pełnego werwy, dowcipu humoru i serdeczności. — Dar przytem plastycznego opisywania stawia nam przed oczy jak żywe niektóre współczesne postacie np. Żywnego, który zwija chustkę w trąbkę i wtyka ją do swego „ grubo fatokanego sielonego surtute"; w innem miescu czytamy opis pogrzebu Staszyca, dowiadujemy się (czego zresztą można się było domyślać), że na fortepianie Fryderyka leżały kompozycje Hummla, Riesa, Kalkbrennera, że z niesłychanym zainteresowaniem oczekiwał premjery „Wolnego Strzelca" Webera itd. itd. Niema w tych listach nic pozytywnie nowego ale jest potwierdzenie dokumentne wszystkiego tego co się o nim często mniej więcej tylko wiedziało. — Charakterystyczną — jest zabawa młodego chłopca pisania zdań francuskich polską pisownią! — Czynił to także ale już w starszym wieku Moniuszko — u Chopina — owego niby pół-francuza jest to zabawka, której dowcip tylko szczerze polski umysł odczuć może, tem charakterystyczniejszą. — Listy opatrzone przedmową i licznemi objaśnieniami wydał p. Perćświet-Sołtan nadzwyczaj starannie za co mu się szczera należy wdzięczność.

H. O.

Wydawnictwa muzyczne Gebethnera i Wolffa.

Adam Wieniawski. Polskie pieśni ludowe (dwa zeszyty, Ed. Gebethner i Wolff).

Do coraz liczniejszych zbiorów opracowań pieśni ludowych przybyły dwa zeszyty Adama Wieniawskiego, wydane u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Zbiór Wieniawskiego obejmuje osiem melodji — z których większa część powszechnie mało jest znaną; należy się też wdzięczność autorowi, że wprowadził te „nowości" do repertuaru opracowań ludowych. W pierwszym zeszycie znajdujemy piosenki: „Płynie cyraneczka", „Stała się nam nowina", „Ja jadę drogą", „A kto smutny" — w drugim: „Przede dworem", „Mówił mi Jasieńko", „Oj da dyna, dyna" i „Agnała dziewula". Ródzaj opracowania tych pieśni wskazuje na chwalebne tendencje autora: wyszukiwania pewnych właściwości tonalnych -- rzadziej kontrapunktycznych, leżących poza utartemi szlakami dawnych metod, stosowanych przy harmonizowaniu melodji ludowych; — pozatem p. Wieniawski opracowuje akompanjament każdej strofki w sposób różnolity — starając się (skoro się zdarza okazja) nadać temu akompanjamentowi charakter illustracyjny (np. „Stała się nam nowina). Oczywiście w ten sposób podane pieśni ludowe tracą po części swój prosty, bezpretensjonalny charakter ale kompozycja taka, artystycznie podana, może posiadać wartość samodzielnego dzieła sztuki. Z opracowanych przez p. A. Wieniawskiego piosenek należy wymienić jako najtrafniej uchwycone w charakterystyce: „Stała nam się nowina", „A kto smutny", „Przede dworem"; prześliczne jako melodje są piosenki: Płynie cyraneczka (akompanjament trochę zanadto szkicowo traktowany), „Mówił mi Jasieńsko" oraz wspomniana już: Przede dworem.

Jak wskazują daty kompozycji, umieszczone przez autora, są to przeważnie prace z lat wojennych, — niektóre piosenki ludowe Adama Wieniawskiego niewątpliwie zdobędą sobie popularność i zasłużone powodzenie. *H. O.*

Feliks Konopasek. Z zapomnianych pieśni (śpiewnik na cztery głosy mieszane à cappella) Zeszyty II, III, IV.

Bardzo to był dobry pomysł sięgnąć do pieśni naszych dawnych, z nazwiska wprawdzie nie zapomnianych muzyków, których utwory jednak dzisiejszemu pokoleniu są przeważnie obce. Skoro muzyka polska ma mieć swój styl, musi być utrzymywaną pewna ciągłość tradycji i nie powinny być omijane epoki i zapominani ludzie choćby mniejszego znaczenia i talentu. Wdzięczność się też należy p. Konopaskowi oraz firmie Gebethnera i Wolffa, że o takiem wydawnictwie pomyślała i w dzisiajszych ciężkich czasach do skutku je doprowadziła. Oczywiście w zbiorze podobnym, obejmującym dwadzieścia cztery numery nie wszystko jest na równej wysokości — znajdują się tu utwory słabe (np. Sobańskiego: Janek) lub niepotrzebne jest transkrypcja tercetu ze Strasznego Dworu: W cichym domku. Pomijając fakt, że uroczy fragment Moniuszkowskiej Opery nie należy chyba do „zapomnianych" utworów, traci on na przeróbce na chór mieszany. Podobny zarzut możnaby zrobić przeróbkom znanego mazurka Karola Kurpińskiego z „Krakowiaków i Górali" pt. „Serce nie sługa" oraz mniej znanemu ale par excellence solowemu utworowi, jakim jest arja Nikity z opery „Bojomir i Wanda" również Kurpińskiego. Z kompozycji tego ostatniego możnaby chyba jakieś oryginalne na chór napisane wyszukać (choćby niektóre chóralne ustępy z Krakowiaków i Górali zwykle przy teatralnych przedstawieniach opuszczane). Tyle zarzutów.

Pochwalić zaś należy bardzo szczerze wydawcę za przypomnienie nam naiwnych wprawdzie ale miłych piosenek Troszla oraz o wiele poważniejszych, a na świetnie zapowiadający się talent wskazujących, utworów młodo zmarłego Emanuela Kani. Z radością oczywiście witamy każde przypomnienie nam klejnocików Moniuszki (Dobranoc, Wędrowna ptaszyna, Pieśń wieczorna) i tak popularnych ongiś „Flisaków" Minchejmera.

Piotr Maszyński „Lirnik" (pierwszy zbiór utworów na głosy mieszane) Tom III i IV-ty.

Dwa ostatnie zeszyty wydawnictwa „Lirnika" obejmują przeważnie pieśni i opracowania pieśni P. Maszyńskiego, kilka Rzepki i jeden utwór T. Sobieskiego. Zeszyt III jest poświęcony wyłącznie

Maszyńskiemu; obejmuje tylko cztery utwory, z których dwa pierwsze zwłaszcza wielkiej artystycznej wartości. Pieśni ludowe: „A z góry z góry“ i „Pognała wołki“ są to klejnociki literatury ludowej na chór mieszany. Że Piotr Maszyński pisze doskonale na chór, jest rzeczą powszechnie wiadomą ale że zabierając się do tych harmonizacji potrafił uniknąć starej rutyny i dał opracowanie zupełnie nowoczesnego typu, należy mu się szczere powinszowanie i podziękowanie za przysporzenie repertuarowi chóralnemu takich cennych utworów. Zgrabne również ale zupełnie bezpretensjonalne są piosenki: Hanka (czy oryginał tej piosenki nie jest w takcie na dwie czwarte?), Pieśń góralska i Zosia. Kto chce porównać „manjerę“ Maszyńskiego dawniejszą i obecną, łatwo zobaczy różnicę zestawiając „Krakowiaka“ z Jasełek do słów Konopnickiej z ludową piosenką „A z góry z góry“; ileż w tej ostatniej jest bogactwa pomysłów kontrapunktycznych ale tak zgrabnie poniżanych, że zupełnie wrażenia sztuczności ani ciężkości nie robią. Bardzo piękną jest piosenka ludowa w opracowaniu Sobieskiego: Na fujarce. — Mniej interesujące (zwłaszcza wobec opracowań St. Niewiadomskiego) są Kolendy Rzepki. *H. O.*

Nb. Nie od rzeczy będzie nadmienić, że Kolenda: „Pastuszkowie wszyscy społem bieżcie co tchu“ umieszczona w Lirniku w opracowaniu P. Maszyńskiego jest bardzo znaną, popularną piosenką również w Szwajcarji (znajduje się we wszystkich tamtejszych śpiewnikach) pod tytułem: Chant bohemien. Skąd jej pochodzenie właściwe, trudno rozstrzygnąć. *H. O.*

Śpiewnik Szkolny w czterech częściach zawierający 80 pieśni dwu i trzygłosowych ułożył *Ludwik Heintze.*

Część III Śpiewnika, zawierająca dwadzieścia jeden piosenek, zebranych z różnych autorów w trzygłosowym (trudniejszym) układzie jest bardzo pożytecznym nabytkiem dla szkół. Układy są napisane z dobrym smakiem bez zwrotów wyszukanych ale też bez banalności; wybór kompozytorów (Mozart, Noskowski, Dobrzyński, Elsner, Moniuszko), również jak pieśni popularno-narodowych — pochwały godny. *H. O.*

Tadeusz Jotejko. Nowy podręcznik do nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących. Część 5 zeszyt 5. Warszawa, Geb. i Wolff.

Autor, znany kompozytor i zasłużony działacz na polu krzewienia kultury muzycznej w kraju, w zwięzłym lecz wyczerpującym wykładzie daje podstawowe wiadomości o estetyce i sztukach pięknych, o zasadniczych elementach muzyki, harmonji, polifonji, tańcach i pieśniach ludowych polskich i obcych. Metoda „Nowego podręcznika“ opiera się na systemie, podług którego uczeń w klasach niższych zapoznaje się z zasadniczemi elementami sztuki muzycznej, w klasach zaś wyższych przez teorję popartą audycjami, uczy się słuchać muzyki. Całość dopełniają tablice rytmów, wykresy graficzne odległości, liczne i dobrze dostosowane przykłady nutowe oraz źródła audycji muzycznych.

Piotr Maszyński. Polski śpiewnik szkolny, zbiór ćwiczeń i pieśni, Warszawa, Geb. i Wolff, zawiera kilkadziesiąt pieśni ludowych w ładnem i poprawnem opracowaniu na dwa i trzy głosy.

Stefan Wysocki. Wypisy muzyczne do czytania nut głosem we wszystkich tonacjach, Warszawa, Geb. i Wolff. Zbiór ćwiczeń, zaczerpniętych z literatury polskiej, jest dalszym ciągiem „Czytanek“ tego autora. Zadaniem „Wypisów muzycznych“ jest „uzupełnienie wiedzy ucznia takiemi szczegółami, któreby mu ostatecznie utorowały drogę do „wielkiej muzyki“ i zachęciły do samodzielnych poczynań w tym zakresie“. We wstępie autor stwierdza konieczność wprowadzenia kamertonu do użytku w szkole ogólnokształcącej.

Zygmunt Noskowski. „Veni creator“ na chór mieszany a cappella, „Powrót“ do słów Czesława Jankowskiego na solo tenor lub sopran, chór i orkiestrę lub fortepian na 4 ręce. Warszawa, wydawnictwo sekcji współcz kompoz. polskich przy warsz. Tow. muzycznem z funduszów wydziału ośw. i kult. magistratu m. st. Warszawy.

Utwory te, pisane ze znajomością chóru i dużem opanowaniem techniki pisarskiej nie zajmują ważnego stanowiska w rzędzie innych utworów Noskowskiego. Za wydanie ich, podyktowane obowiązkiem spłacenia długu wdzięczności społeczeństwa polskiego wobec wielkiej wiedzy i talentu autora „Morskiego Oka“, Symfonji „Od wiosny do wiosny“, piosenek dziecięcych i w. inn. należy się wydawnictwu sekcji współcz. kompoz. specjalne uznanie. *K.*

B. Wallek-Walewski „Pieśni żołnierza polskiego“ na 4-ro gł. chór męski à cappella Wlkp Zw. Kół Śpiew. Poznań.

Nowy ten zbiorek powszechnie cenionego kompozytora i wybitnego znawcy zespołu śpiewackiego zawiera osiem pieśni żołnierskich w doskonałem i zarazem bardzo prostem opracowaniu na chór męski. Poza melodjami ogólnie znanemi jak „O mój rozmarynie“, „Przybyli ułani“, „Ksiądz mi zakazował“ i t. p. spotykamy tu i inne, mniej znane: „Pytasz moja miła“, piosenka starodawna utrzymana w fakturze homofonicznej (jak wszystkie zresztą) świetnie oddaje smutny nastrój tekstu. Ostatnia piosenka „I zabujały siwe łabędzie (z 1863 r.) z niezmiernie charakterystyczną kadencją w zakończeniu poszczególnych czterotaktów należy do najudatniejszych.

Feliks Rybicki „Wstań pieśni“ na chór mieszany à cappella, słowa L. Rydla. Lira polska. Warszawa.

Utwór ten, wyróżniony na konkursie kompozytorów w Chicago (1926 r.) zdradza nieprzeciętną znajomość chóru i duży zasób inwencji melodycznej i harmonicznej. Zręcznie przeplatane fragmenty

akordowe całego chóru lub głosów żeńskich z trafnie zastosowanemi „unisonami" składają się na barwnie brzmiącą całość.

Ks. Dr. Antoni Chlondowski „Śpiewy ku czci św. Stanisława Kostki" na chór męski.

Nakł. Salezj. szkoły organistów w Przemyślu.

W pięciu pieśniach (z tych ostatnia jest melodją kościelną) poświęconych św. Stanisławowi Kostce z okazji przywiezienia do kraju jego relikwi składa autor dowody pewnego opanowania techniki pisarskiej jak również swobodny, choć skromnej inwencji melodyjnej.

Walerjan Styś „Dwie kolendy" na chór mieszany z tow. organów K. T. Barwicki, Poznań.

Dwie kolendy „Mizerna cicha stajenka" i „Anielski chór" zarówno w opracowaniu chóralnem jak i strukturze harmonicznej nie ujawniają wyższych aspiracji twórczych. W akompanjamencie organowym autor nie wychodzi poza szablonowe wzmacnianie głosów chóralnych instrumentem. Są to jeszcze poszukiwania nie zdradzające dobrego znawcy zespołu chóralnego, nie brak im jednak pewnego wdzięku naiwnej prostoty.

K.

KRONIKA.

Ruch Muzyczny w Warszawie.

Początek tego okresu sprawozdawczego zaznaczył się szeregiem uroczystości i koncertów okolicznościowych. Opera dla gości zagranicznych pokazała „Króla Rogera" Szymanowskiego i balet „Pana Twardowskiego" Różyckiego, w rocznicę śmierci Romana Statkowskiego wznowiono jego „Marję" — pozatem w rzeczach starych byliśmy pod znakiem występów gościnnych sił dobrych, ale nie nadzwyczajnych (m. in. japonka Teiko-Kiwa w „Butterfly". (Uroczystościami głównemi była akademja ku czci Chopina w dniu odsłonięcia Jego pomnika, a parę dni przedtem jubileusz 25-io lecie Filharmonji. W pierwszej uroczystości brał udział Zbigniew Drzewiecki i Z. Rabcewiczowa, w drugiej Józef Turczyński; — nastrój panował ciepły, przemówienia gości zagranicznych oklaskiwano z zapałem. Nieco zdala od tego oficjalnego świętowania odbyły się recitale szopenowskie Aleksandra Michałowskiego i Józefa Śliwińskiego, zawsze przyciągające licznych u nas wielbicieli tych artystów. Przez podjum kapelmistrzowskie przesunęli się Młynarski, Fitelberg, Dołżycki, Bojanowski, Ozimiński i Berdiajew — ani jednak w Operze ani w Filharmonji nie usłyszeliśmy żadnej wartościowej nowości. Chór „Harfa" w koncercie z racji swego dwudziestolecia zapowiada również rzeczy mniejsze lub już znane. Do wyjątkowych wieczorów zaliczyłbym trzy koncerty kwartetu Tryjesteńskiego, który żywi kult i dla Beethovena („ostatniego" Beethovena, po 130 opusie!) i dla muzyki nowej, którą z niezrównanem mistrzowstwem odtwarza. Jeśli już mowa o muzyce nowej to wspomnieć należy o młodej jej pionierce p. Elizie Rosenblumównie, która poświęciła cały swój recital takim autorom, jak Szymanowski, Seriabin, Prohofjen, Debussy, Rarel i Poulanc. P. Rosenblum okazała się pianistką o wybitnej inteligencji muzycznej, subtelności i technice.

Również interesująco zapowiada się recital wiolonczelistki francuskiej p. Aloin, która grać będzie sonaty Bacha na wiolonczelę Solo i Sonatę Debussy'ego. Utwory takie w programach warszawskich zawsze jeszcze są białemi krukami, mimo, że publiczność już tak od nich, jak niegdyś, nie stroni. O tem i o kompozytorze i pianiście włoskim Cosseli, jak również o zapowiedzianej III-ej symfonji Szymanowskiego — następnym razem. —

Adam Bukowiński.

Wiadomości bieżące.

Korespondencje z Warszawy pisywać będzie do naszego pisma prof. A. Bukowiński, z Łodzi — prof Sz. Waljewski. Pozatym redakcji naszej udało się pozyskać współpracowników w osobach: prof Br. Rutkowskiego i Dr. St. Furmanika, obaj z Warszawy.

Festival Beethovenowski. Z okazji setnej rocznicy śmierci Beethovena odbędzie się w przyszłym roku w Wiedniu uroczysty festival ku czci wielkiego kompozytora.

We Frankfurcie nad Menem wystawiono nową operę d'Alberta p. t. „Golem", osnuty na tle znanej powieści Meyrinka.

Lwów. P. Marja Szczepańska, st. asystentka Instytutu Muzykologicznego Uniw. J. K., uzyskała na lwowskim uniwersytecie stopień doktora filozofji (z zakresu muzykologji), na podstawie pracy p. t. „Rękopis 52 bibljoteki Ord. hr. Krasińskich w Warszawie jako źródło historji muzyki wielogłosowej w wiekach średnich". W pracy tej zajmuje się autorka również nieznanemi dotychczas polskim muzykologom utworami wielkiego kompozytora polskiego z I połowy XV wieku, Mikołaja z Radomia.

Lwów. Z okazji jubileuszowych uroczystości św. Stanisława Kostki wykonano nowe kompozycje

prof. Witolda Friemana: trzy pieśni solowe do tekstów Sarbiewskiego, kantatę na sola, chór mieszany i w. orkiestrę do tekstu Jana Kochanowskiego („Oycze nasz"), oraz inwokację na dęte instrumenty i kotły. Dyrygował kapelmistrz opery p. Jarosław Leszczyński, solistami byli pp. Kończacka i Płoński, śpiewał chór „Lutni". Koncert był powtórzony; zarówno kompozytor, jak i dyrygent i wykonawcy spotkali się z powszechnem uznaniem i powodzeniem.

Lwów. Oratorjum francuskiego kompozytora Gabrjela Pierné p. t. Krucjata dzieci, wykonało powtórnie Polskie Towarzystwo Muzyczne pod wypróbowaną dyrekcją prof. dra Adama Sołtysa.

W niedzielę, dnia 12. bm. o godz. 8 wieczorem w Auli Uniw. odbędzie się niezwykle ciekawy koncert chóru katedralnego pod dyrekcją zasłużonego kierownika i krzewiciela muzyki kościelnej ks. dr. Gieburowskiego. Na program koncertu złożą się między innemi utwory: Palestriny, Gieburowskiego, Bacha i innych.

Pisma.

Spiewak, Nr. 11 Katowice.

Dr. Jachimecki: Karol Szymanowski (ciąg d.). Sprawozd. z nowej książki Jachimeckiego o ~~Chopinie.~~ O nowych organach w kościele św. Elżbiety we Lwowie. Kronika muz. Sprawozd. z opery i koncertów. Wydawnictwa. Z życia okręgów i kół.

Muzyk wojskowy, Nr. 9 Grudziądz.

Dr. Reiss: Jazz — powojenna psychoza tańca (ciąg dalszy). Dr. Koffler: Problemy muzyczne. Bicz boży (ciąg dalszy). Orkiestra. F. Kulczycki: O nauczaniu solfeżu w orkiestrach wojskowych (ciąg dalszy). Dr. Reiss: Muzyka rosyjska. Sprawy organ. zawodowe. Kronika muz. Pisma i t. d.

Górą pieśń, Nr. 8 Chicago.

Szereg przedruków z czasopism muzycznych polskich (między innemi „Przegl. muz."). Sprawy organ., ogłoszenia i drobne artykuły.

Teatr ludowy, Nr. 10 Warszawa.

J. Cierniak: Źródła teatru ludowego (wesele krak.) (ciąg dalszy). A. Zahorska: Czem ma być teatr ludowy? F. Gwiżdż: Bartek Obrochta. F. Rybicki: Pogawędka o muzyce. Zabawa andrzejkowa. C. Łysik: Drobiazgi weselne Sprawy administr.

Vĕstnik pĕvecy a hudebni Nr. 9 Praga.

El: Josef C. Sychra. Dr. Fiala: Nové sbory. J. Tureček: Nelze dále mlčeti. Sprawy organ. Wiadom. bież. różne. Spraw. z pism i t. d. *K.*

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

Redakcja.

Związek Wielkopolski.

W niedzielę, 19 grudnia o godz. $10^1/_2$ przed poł. odbędzie się **w Poznaniu** w sali p. Jarockiego ul. Masztalarska 8

Zebranie Prezesów i Dyrygentów Okręgowych wraz z Zarządem Głównym.

Porządek obrad:

1. Zagajenie i powitanie zebranych uczestników i przedstawienie kooptowanych członków Zarządu Głównego.
2. Pogląd na odbyte tegoroczne Zjazdy (dyskusja).
3. Sprawa zaległości Kół na rzecz kasy związkowej.
4. Sprawa sprawozdań rocznych.
5. Kursy dla Dyrygentów (proponuje się w Poznaniu, Ostrowie, Lesznie, Bydgoszczy i Wągrówcu).

6. Sprawa regulaminu Zjazdów (zawodów).
7. Ustalenie okresu czasu odbycia Zawodów Okręg. w roku 1927 oraz zatwierdzenie pieśni popisowych.
8. Sprawa „Przeglądu Muzycznego".
9. Uchwalenie budżetu na rok 1927.
10. Ustalenie dnia Walnego Zebrania Delegatów Związku.
11. Wnioski i wolne głosy.

Porządek obrad obfity a sprawy poważne — to też obecność wszystkich d. d. Prezesów i Dyrygentów konieczna.

W razie niemożności przybycia, zechce Szan. Druh uwiadomić swego zastępcę — ażeby koniecznie wszystkie Okręgi były zastąpione.

Z bratniem pozdrowieniem — Cześć Pieśni!

ZARZĄD GŁÓWNY:

K. Bojarski, prezes w. z. — *K. T. Barwicki,* sekretarz.

Kasa Związku.

Składki za rok 1926 zapł.: Wierzchosławice 11,00 Śrem 30,00, Połajewo 27,00, Żnin 52,50, Kobylin 30,00, Chodzież 32,50, Golejewko 35,00,.

Dotąd 155 Kół nie zapłaciło składki związkowej za rok 1926 — a już nadchodzi Nowy Rok. Dokąd to ma doprowadzić?

B.

Od Zarządu Głównego!

W miejsce druhów Walkowiaka i Van Roy'a którzy ustąpili z Zarządu Gł, — kooptował Zarząd Gł d. d. Dr. Surzyńskiego z Poznania i J. Janickiego z Bydgoszczy.

Przyjęto do Związku następ. Koła:

„Echo" — Kępno —	Okręg 7
Miechów	„ 7
Sędziwojewo	„ 3
Brenno	„ 12
Czyżkówko	Okręg 21
Lipiny	„ 17
Zaborówiec	„ 12
„Dzwięk" — Inowrocław	„ 19
„Echo" — Skalmierzyce	„ 6
Plewiska	„ 2

Z dniem 25 października b. r. przejął d. Barwicki wszystkie wydawnictwa Związku na rachunek własny przejmując równocześnie pełną odpowiedzialność osobistą za całość wydawnictwa Związku.

Koło Śpiewacze w Buku przenosi się na własne żądanie z 19-go do 2-go Okręgu.

B.

OD REDAKCJI.

Celem skompletowania roczników „Przeglądu Muzycznego" prosi administracja o nadesłanie nr. 2 Rok II. „Przegl. Muz."

„MUZYKA KOŚCIELNA"

Miesięcznik poświęcony Muzyce kościelnej i Liturgji wychodzi w Poznaniu w połowie każdego miesiąca pod redakcją Zygmunta Latoszewskiego (św. Marcin 5.) Adres Administracji: ul. św. Marcina 7/8.

Wydawca: **Związek Organistów Archidiecezji Gnieźnieńsko-Poznańskiej.**

Warunki prenumeraty: Abonament na rok 1926 wynosi 8 zł (9 numerów), Cena pojedyńczego egzemplarza 1 zł. Cena ogłoszeń: $^1/_1$ str. 60 zł, $^1/_2$ str. 35 zł, $^1/_4$ str. 20 zł. Konto P. K. O. nr. 207 940. Do nabycia w księgarniach i składach nut. Skład główny: Administracja „Muzyki kościelnej" w Poznaniu ul. św. Marcina 7/8.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.